



TITLE:

# [特別講演]アヴァンギャルドということ : シュルレアリスムの場合

AUTHOR(S):

田淵, 晋也

---

CITATION:

田淵, 晋也. [特別講演]アヴァンギャルドということ : シュルレアリスムの場合. 仏文研究 1999, 30: 211-226

ISSUE DATE:

1999-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137885>

RIGHT:

〈特別講演〉

## アヴァンギャルドということ

—シュルレアリスムの場合—

田 淵 晋 也

特別講演というたいへんなタイトルがついておりますが、私は、そういう話をするのではなく、取り留めもなく、現在、関心を持っているようなことを、お話してみたいと思います。今までの三人の方の発表を聞いておまして、精緻な、正確な分析をなさっていたわけですが、私のほうは、粗っぽい、印象的な話になりますので、その点はお許しいただきたいと思います。

で、私のタイトルは、これをつけましたときは、大雑把なタイトル、私が関心を持っておりますことを、おおきく含むということで、こういうタイトルをつけました。

「シュルレアリスムの場合」と書いてありますが、これは「シュルレアリスム、ことにブルトンの場合」というふうに、少し絞ることになるのではなかろうかと思えます。シュルレアリスムの土壌というか、シュルレアリスムがつくりだした「場」、文学的「場」というか、そういうお話になるのではないのでしょうか。

シュルレアリスムを含めて、いわゆるアヴァンギャルド、現在の意味でのアヴァンギャルドというものが出てきますのは、20世紀になって、殊に、第一次世界戦争前後あたりからではないでしょうか。

これが出てくる背景にありますのは、たいへん乱暴な言い方をすると、1900年代初頭、細かく言いますと、19世紀の末からの、西洋文明と言われるものの、揺らぎとか自信喪失とか、そういったことが背景にあるわけでありましょう。その揺らぎの一種のあらわれとして、1900年代の初頭あるいは10年代に仕事が新しく注目されはじめた人々というのをお手元の資料に列挙しておきましたが、フロイト、アインシュタイン、カフカ、ブルースト、カンディンスキー、シェーンベルク等、そういった人たちが、大体このあたりで脚光を浴びはじめます。これは古い時代と新しい時代の、各領域での変化の性質を全体として現わしています。

で、ほぼそういう人たちと並んで、20世紀の第一次世界戦争前後のところで、いわゆるアヴァンギャルドといわれるものが平行して出てきます。これも一つの目安ということで資料には年号を一応いれたのですが、マリネッティのイタリア未来派創立宣言が出るのが、1909年でありますし、それからドイツ表現主義、これも年号を無理して書きましたら、1910年の『デア・シュトルム』誌の刊行、それから、ロシア・アヴァンギャルド、これは、ロシア革命を契機に表面に出てまいります。マヤコフスキーであるにせよ、ロドチェンコであるにせよ、そういった人たちが出

できます。

そのほか第一次世界戦争のさなかには、ご承知のように、チューリッヒで「ダダ」という言葉が発明されるわけです。それから、1924年に『シュルレアリスム宣言』が出されますが、そういった形でアヴァンギャルドというものが出てくるわけです。もともとアヴァンギャルドという言葉自身は、19世紀になる以前から、早くも中世から、軍事用語として、斥候というより、先遣隊というような意味で、よく使われていたわけですが、これが19世紀になってから、まずいろんな形でアヴァンギャルドが使われるようになります。例えば、ブランキが用いているのは、共産主義者というのは、最も大胆なデモクラシーの前衛である、という言い方でアヴァンギャルドという言葉を使っております。それから、バルザックとかユゴーとかにも用例があるようでして、これは大体、思想とか芸術とか科学とか、それから技術の領域において、先駆的な運動、もしくは、そういった先駆的なものを実行するグループのことを、アヴァンギャルドという言い方で使っております。

それからまた、d'avant-garde という、形容句でこれを使う場合は、先に進んでいるもの、あるいは novateur である、革新者、改革者である、さらには伝統と断絶しようとするものである、それから、思想的な発展に対してひとつの刺激を加えるものというような形で使われることになります。

いずれにしてもそういう風に見ますと、アヴァンギャルドというのは、ひとつの進歩の思想とつながっている先駆者の自負を表わす言葉であるとともに、その性格は、社会的、政治的性格をもつものであるということになります。そうした性格は、これが受け継がれた20世紀の初めにもあったのであろうということです。つまり、先駆者の自負ということ、それからまた、社会的、政治的性格を持つ、そういう性格は幾分かでもあったのであろうと思います。

そのことは、イタリア未来派のマリネッティは、ムッソリーニが1922年にローマ進軍を行う前から彼らの主張に共鳴し、共通のひとつの集会で一緒にやっていることがあります。あるいは、表現主義、広く言いまして、ドイツ表現主義とかドイツ・ダダとか言われる人たちの（ヒュルゼンベックとか、そういういろんな人たちがいますが）、そういう人たちの政治的な傾斜。それは、共産主義の方に流れていくわけですが、それから、もうすでにご承知のようにロシア・アヴァンギャルドの人たち、マヤコフスキーにしましても、メイエルホルドにしましても、あるいはロドチェンコにしましても、そういった人たち、ロシア革命の以前と以後の、スターリニズムが出てくる前の熱っぽい芸術・政治活動といわれるものは、アヴァンギャルドのひとつの性格を典型的に表わしているのだらうと思います。

ダダにしましても、それからシュルレアリスムにしましても、そういう意味で、そういう性格を持つ。ただその性格は、1909年、それから16年、17年、24年という流れを見ると、微妙な変化を示します。つまり、アヴァンギャルドの諸芸術集団は、ナチズムおよびスターリニズムが出てきた後のところでは、それらと離れて、むしろファシズム、あるいは共産主義に、批判的な態度をとりますけれど、しかし、政治というものと裏表の関係、あるいは社会的なものに関する裏からの関心を絶えず示したことは事実であります。無関心ではなかったということです。

それならもうひとつ、アヴァンギャルドというものの持っている政治的、社会的関心というものの背景にあるものはどういうものかと言うと、あるいはその野心・狙いはどういうものであったかと言うと、(これも乱暴な孫引きをしているわけではありますが) ドイツ表現主義のヴァルデン、それからマヤコフスキーのそのままの言葉によりますと、マヤコフスキーは「社会主義とか無政府主義の革命は、未来主義の形式の革命なしには考えられない。(この未来主義というのは、それはロシア未来派芸術運動です。) われわれの提供する、健康で若々しく粗野な芸術のかけらをむさぼり喰うがよい」。これは、1918年、ロシア革命の直後の発言です。それからヴァルデンの方は、「生活の芸術は存在しない。しかし生活の造形はありうるだろう。国家の芸術は存在しないが、国家の造形はありうる」ということを言っているわけです。

これは、典型的な発言だけ都合の良いところを取ってきただけなのですが、結局のところ、この底に流れているのは、新しい市民社会の創造、新しい文明の創造ということが、彼らの発言の背景にはあったのだらうと思います。文明の創造、あるいは社会の創造ですね。ですからそういうものが、アヴァンギャルドのなかには大なり小なり、この政治、社会的性格のなかに、そうした野心があったのです。そうした野心を持っていた時期があったのですね。

で、そのことは、芸術家というような場合ですね、アヴァンギャルドを、あるいはそういう芸術家を社会の指導者あるいは創造者として位置づけるというのは、早くもフランス革命後のところで、(これも全く有名な話ですから、わざわざ皆さんの前で言う必要もないことではありますが) サン・シモンが、社会の管理統御者、テクノクラートとしてふさわしいのは、産業家と科学者と芸術家であるということを言っているわけでもあります。ですから、良き19世紀の前半の時代では、芸術家がそういったものとして、それがひとつの形として、サン・シモンが言う場合は、明らかに封建的性格を持つ社会に対するひとつのアンチテーゼとしての、産業家と科学者と芸術家があります。

そういった流れのなかで、まだ20世紀の初めは新しい芸術家をとらえてきたのではなかろうかと思います。ですから、出発点における、いわゆる20世紀アヴァンギャルドの人たちは、微妙な差はありますが、そういう流れのなかで生活し、活動している。むしろそこには、彼らの間に、程度の差は、当然ありますが……

これは前置きでありまして、それを少し詳しくと言いますか、20世紀のアヴァンギャルドそのものの中で見てみたいのですが、シュルレアリスムの中のアヴァンギャルドの特徴ということで言いますと、これは先程言いましたように、いずれにしても、新しいものを造るのだよ、ということは、古いものは壊すのだよ、ということになりますし、そして、今のところは西洋文明は行き詰まっているという認識に立っていますから、そうした場合に、やはり旧来のもの、あるいは社会への反抗の形態を示さぬというか、反抗しないシュルレアリスムは存在しないということになります。

ところで、問題は、この反抗の形態なのでありますが、反抗の形態としてのアヴァンギャルドといえますのは、これはスキャンダルをひきおこすことによる反抗というものを大なり小なり含んでいて、これはどの運動についても全部言えることです。イタリア未来派、あるいはロシア・

アヴァンギャルドでも、ダダ、シュルレアリスムでも、その反抗の形態として、スキャンダルというものを求めます。

そして、そのスキャンダルの中の、攻撃性というものはですね、これは外に対して、従来の伝統とか、それから、そのブルジョワ的性格、いわゆる破綻したといわれるブルジョワジーに対する攻撃、外に対する攻撃を行うと共に、内に対する攻撃、つまり、自己批判をせざるを得ないという性格が、反抗の形態の中に出てきます。これは何故ならば、スキャンダルというものは、言い換えますと、これは語義からして、神の道から他の連中を踏み外させようとする、そういったことを狙って引き起こされるひとつの行為、あるいは罪ということですから。

と言いますのは、どうしても神というものが、スキャンダルの中に入ってきます。これは倫理的なことが入るのだということです。つまり、生きる、人間の生き方ということでありまして、しかもその時は、倫理的である以上は、彼らが反抗する場合に、彼ら自身が、自分たちのなかにある倫理的なものもまた、攻撃しなければならないこともあるというわけで、少しややこしくなります。

つまり、もっと分かりやすく言いますと、墮天使といいますが、ルシファーでありまして、そのルシファーというのは、もともとは神の世界にあって、神の倫理の下で生きていたものが、ある時から神に反逆して、そこから出てくるわけです。その神に対して、新しい倫理でもって反逆することになります。

で、アヴァンギャルドの人たちは、ある意味ではブルジョワ文化がつくった美意識・倫理、そのようなものの中で育っていて、ある時期から反抗をやったのです。これは例えば、デュシャンは、アカデミー・ジュリアンの生徒であったことがありましたし、ピカソも、アカデミー絵画の流れの中にいて、勉強してきました。

それから、そのほかの人たちも、自分たちがそういうなかで育ち、ある面ではそれを肯定したところ、そこから出てきて、その自分の出身倫理、あるいは、美意識を攻撃するということには、たいへん複雑な問題があります。つまり、ここからこっちは違う、ここからこっちはどれ、というようには、はっきりしない問題が出てくるわけです。ですから、その攻撃性のところは、ブルジョワジーへの攻撃といっても、アヴァンギャルドの人たちというのは大体ブルジョワ階級か、プチ・ブルジョワの出身者ですから、攻撃の対象の内外が区別しにくくなります。さらに、ブルジョワがブルジョワジーを攻撃する場合、何故そこを攻撃するするのかということが、ブルジョワの外にある者には理解し難くなってきます。これはまあ、 Kommunismus の運動の中に彼らがあった時、農民であるとか、労働者のなかで、そんなものは絶対に理解できないという非難が絶えず出てくることがおこります。

話を元に戻すと、自分が出てきた母体を攻撃するということは、複雑なのは、自己批判という格好のものが必ず出てくるわけです。しかもそのなかでは、不分明な、複雑な葛藤が起こります。

ですから、あるところでは、また乱暴な飛躍をしますと、心理的になりやすい傾向、そういったものがどうしても出てきます。心理分析です。自分の心理というものに対して、自分で、自分のなかで分からないものがあるのです。

で、何故かそういうことがあって、そういう葛藤が出てくるわけです。ですから、反抗という時に、外部の対象を攻撃する場合、その場合の、その辺の複雑さは、見事にいろんな作品のなかに、そういった形が表現されております。ドリュ・ラ・ロシュの『ジル』は、そういったからくりを見事に分析していると思いますが、そうした外部に対して攻撃するときのシュルレアリストに対する批判をやっているわけです。

ですから、そういう自己批判をやりますから、どうしてもアヴァンギャルドのそうした反抗者は、自己否定あるいは自己破壊に結び付きやすい傾向があります。これは誰しも指摘することですが、彼らのなかには、自殺者の数が非常に多い。これはロマン派にもあり、ロマン派にも似たような例はありますが、はるかにアヴァンギャルドやシュルレアリストの方が多く、20人ぐらいは容易に掲げることができるのではないのでしょうか。それを、力つきて死んだとか、いろんな言い方をしますが、結局、究極の自己否定としての自殺が出てくるように思えます。

簡単に言うと、反抗の形態としてのアヴァンギャルドのなかには、そういった攻撃性、確立したものに向けての、確信的、理念的攻撃と、心理的、自己批判的要素と、二つの面があるわけです。

そして、アヴァンギャルドの形態の特徴としては、プリントにあげておきましたように、この「反抗」の特徴とは別のもうひとつの特徴、新しい芸術形態の追及という特徴があります。これは、さきほども言いましたように、ある種の新しい文明の創造をするのだということに結びつきます。それは、新しい文化とっていいのか、文明とったほうがいいのか、たいへん難しい問題になると思いますが。私はひとつの表現として文明と言ったほうが、取り扱いやすいと思います。文化というものは、どうしても民族とか、国家とか、伝統とか、そういったものに引きつけられ易いものですから、文明とったほうが、反抗するときに、古いものを強調するのではなく、かつてなかった新しいものを全面に出しやすくなります。これは余談になりますが、アヴァンギャルドはいずれも文化より文明に関心を持ったようです。

そういった新しい芸術形態の追及ということがあります。たとえば、オブジェであるとか、コラージュであるとかの形態です。さらにまた、デュシャンの作品など、いろんな形のものを生みだしています。さらにまた、エクリチュール・オートマティックの実験があります。こういったことの説明は省略しますが、この新しい形態の追及という要素があります。アヴァンギャルドには、「反抗」の要素と「新しい芸術形態の追及」という二つの軸足があるようです。実際は一本に絞ってあるのですが、この二つの軸足の上に立っているのではなからうかと思ひます。現在ではどちらかという、「反抗」の要素からではなく、新しい芸術形態の性質からのみアヴァンギャルドを見ることが多いように思ひます。それは『テル・ケル』誌以来の見方でありましようが……

シュルレアリスムの場合は、この二つの要素が溶け合って、ことにブルトンの場合、それが、新しい芸術形態の追及の中にも、反抗の形態が含まれるものです。それは自己批判と外部批判を含めての反抗と、新しい形態の追及が一体化したものになります。

ここから本論に入りたいと思いますが、これからは少し例をあげて、先に述べたことを論証す

るようなひとつの読み方を示してみたいと思います。これは、散文の場合と、それから詩の場合とといいますか、エクリチュール・オートマティックの場合を取りあげたいと思います。

先ず散文の場合では、小説とといいますか、『ナジャ』を取りあげてみましょう。これは小説とっていいのか、エッセーと言ったらいいのか、日記と言っているのか、アンソロジー言ったほうがいいのか…… アンソロジーと言いますのは、エピソードの積み重ねという意味です。つまりひとつのコレクションみたいなアンソロジーとも言えると思いますが。それから物語と言っているのか、散文詩と言っているのか、そういった散文ですね、そういった新しい形態として書かれている『ナジャ』を、その例として具体的に扱ってみたいと思います。

で、これはブルトンにとって、レアリテというものをどういう風に捉えるかということに関係してきます。それは、人間の精神が、レアリテにどういう風に配置されているのかということですが、それはまた、人間の精神が、どのように配置されているのか、ということにもなります。

どうレアリテを捉えるのかということに関して、ブルトンについてのシュルレアリスムと言いますのは、どういうものでありましょうか。ここに少し引用してみます。

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu. (*Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p.46)

ブルトンは、内在論哲学というようなものに近い姿勢で、シュルレアリスムを考えているのだろうと思われます。で、それによるならば、シュルレアリテというのは、レアリテそれ自身のなかに含まれていて、レアリテを超えていたり、その上にあるのではなく、レアリテの外にあるのでもない。そして、レアリテとシュルレアリテは、容器と中味・内容の関係であるようなものです。そしてそこでは、これは『通底器』につながってくるわけですが、容器と中味・内容の間、それを通底する、そういったものが問題になるのだろうというわけです。シュルレアリスムというのは、そういった意味で通底することだろうと思います。シュルレアリテはレアリテに含まれているものです。

でありまして、ブルトンはこういう風にシュルレアリスムというものをひとつの見方と考えるわけですが、まあこういったシュルレアリスムの見方から私の話を展開してみたいのです。

ところで『ナジャ』という時、これはいろいろな問題があるのですが、ブルトンは『ナジャ』をはじめるに当たって書いています。それは、「提示される一切のものを吟味し、存在するもののなかから絶望だけをことさらに選びとる方法において、ユイスマンスときわめて共通するものを自分のなかに見い出すので…」と書いています。ですから、ユイスマンスの、例えばあの『さかしまに』にあるあの世界は、絶望なんだということになりますが、あれが「絶望」なら、『ナジャ』も絶望ということになると思います。それなら、その絶望がどういう形で現われるかということ

を、シュルレアリスム的に見ていきましょう。

『ナジャ』の私が引用する部分は、第1部に相当する序章がおわって、いよいよナジャが登場する第2部の第3日目の10月6日のところに出てくるものです。この第2部は、10月4日のナジャとの出会いからはじまり、一週間あまりの毎日の出会いを克明に日にちを追って記述しています。ですから、先ほど言いましたように、ひとつの日記のようなものとも言えます。

ブルトンでは、『通底器』にせよ、『狂気的愛』にせよ、日にちを大体正確に書こうとする傾向が見られます。これは、その時々現実における関係を重視する現われでありましょう。

まあそういったことで、これは10月6日の項目であって、しかもこの項目は、28年3月刊行の『シュルレアリスム革命』誌11号に、この日にちの部分だけが特別に掲載されています。（しかし、同誌では1927年10月6日となっています。）ところがこの時、ブルトンは『ナジャ』全体をほとんど書きあげていたはずで

彼は、実際には1926年の秋にナジャに出会い、そして27年の夏から執筆をして、28年5月に出版しているのですから、これはほとんど完全に書き上げているもののなかから、殊更にこの「10月6日」の項を掲載したわけです。ですから、先ほども『ナジャ』はエピソードの積み重ねみたいなものだと言いましたが、ブルトンにとって、この10月6日のエピソードはこれひとつで独立したものとして提出できるということで、掲載したのであらうと思います。

ところで、ブルトンにとって、この1926年から28年の年月はどういう時期であったかと言いますと、これは1926年10月にナジャに会っているわけですが、一ヵ月前の9月に『正当防衛』というパンフレットを出しています。で、この『正当防衛』といいますのは、共産党との関係といえますか、革命を主張するなら、なぜ共産党に入らないのかということで、ピエール・ナヴィルから『革命と知識人』というパンフレットで批判されたことに対する弁明のパンフレットで、フランス共産党内部の若い人たちの間では評判になったものです。つまり、シュルレアリスムと革命芸術と共産主義との間の位置関係を確認しているパンフレットです。

そして、そのなかではどちらかという、共産主義というものに自分は全面的に賛成するのだとはっきりと言い切ります。しかし、現在のフランス共産党のやっていることは間違っている。ことに『ユマニテ』紙の文芸欄を担当しているバルビュス一派のやっていることは根本的に間違っている。だから、自分たちに、芸術的抵抗とはこういうものであるということをやらせてみると、言っているのだと思います。

これは一般的な『正当防衛』評価とは少し異なる意見です。ブルトンはここで共産主義とは距離を置いたという見方があります。シュルレアリスムはシュルレアリスム、政治とシュルレアリスムは異なるものであるということを言ったという見方です。

しかし、彼らは、1927年1月までに、エリュアール、アラゴン、ベレ、それにブルトンら7名のシュルレアリストが、フランス共産党に入党します。この入党の時期には問題がありますが、26年の秋ぐらいから個別に入党したという説明がされています。ブルトンは入党後の1932年にも、『ユマニテ』紙の企画したプロレタリア文学コンクールの審査員を引き受けまして、その中で、また執拗に、ブルトンの考える革命芸術というものはどういうものであるかを主張します。これ



は黙殺されますが……

ですから、このナジャとの出会い、執筆、出版の時期は、政治や「革命」と距離を描いているのではなく、芸術的な形、文学的な形での革命的位置取りを示そうとする時期です。

そういう背景のある時期なのですが、この『ナジャ』には、そういう政治的活動も、それらとの密接な関係もまったく反映されていない。そこには、革命万歳とも共産主義万歳とも書かれていない。だから、ブルトンの共産主義との関係は、表面的で部分的なものであって、本気ではなかったのだ、というような評価をする見方もあります。

ところが、この引用した文章を少し丁寧に読みますと、少し違う評価が出てくるように思います。

Pour la première fois, durant le repas, Nadja se montre assez frivole. Un ivrogne ne cesse de rôder autour de notre table. Il prononce très haut des paroles incohérentes, sur le ton de la protestation. Parmi ces paroles reviennent sans cesse un ou deux mots obscènes sur lesquels il appuie. Sa femme, qui le surveille de sous les arbres, se borne à lui crier de temps à autre : « Allons, viens-tu ? » J'essaie à plusieurs reprises de l'écartier, mais en vain. Comme arrive le dessert, Nadja commence à regarder autour d'elle. Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice (elle me montre de quel endroit du Palais, un peu à droite du perron blanc) et contourne l'hôtel Henri IV. Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore. Où ne se perdent en ce moment dans l'ombre que deux ou trois couples, elle semble voir une foule. « Et les morts, les morts ! » L'ivrogne continue à plaisanter lugubrement. Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. « Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. » La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. (*Nadja*, Livre de poche, pp.92-93)

これは、ナジャと三回目に会って、パリの街を歩いて、夕方になってドフィーヌ広場で食事するところです。この場面は有名な箇所です。

そこで、ナジャは彼女の周りをぐるりと見回して、その目の前のパレ・ド・ジュスティスからアンリ4世ホテルを取り巻いているような地下道が、彼らの足下を通っているのだということを信じてしまうのです。そうして彼女は、向こうに見えるパレ・ド・ジュスティスの白い階段の少し右手にあるどの部分からその地下道が通っているのかが分かると、強く信じています。

そして彼女は、その広場でかつて起こったこと、そして今後また起こるであろうことを考えて気持ちの乱します。さらにまた、2組か3組のカップルしかいない、ひっそりとした木陰に、そういったところに彼女は死人の群れを見るわけです。一方、酔っぱらいが付きまとっていて、ナ

ジャと同じように錯乱した暗い冗談を告げています。

ナジャはさらに視線をめぐらせて、広場の周りの家々を見回します。そして遠くのホテルの暗い窓をさして、「ほらあの窓を見てよ。よく見ていてごらん、一分もすればそれは明るくなるわ。赤くなるわよ。」と呟きます。そして、一分経つと実際に灯が点するという光景です。

ところでこのドフィーヌ広場といいますのは、これはご承知のように、コンシエルジュリーがありまして、大革命期に法廷が設置され、マリー=アントワネットやジロンド党の連中が収監されたところです。パリの中心のシテ島の中で、パリの革命のひとつの象徴であった場所です。

『ナジャ』という作品は、つぎのような意味で、生きる「場」としてのパリをどう捉えるかということが問題になっているのだと思います。これは拡大して言えば、人間の生きている場が、どのようなものかということになるのでしょうか……つまり、パリは、パリだからナジャとブルトンはその時、其処にいるわけです。と言いますのは、『ナジャ』を丁寧に読んでみると、ナジャはリールから出てきた、ということがちゃんと書いてあるのですね。希望の都市としてパリを目指してきたのではないのですが、要するにリールにいらなくなって出てきた。ブルトンも同じようにノルマンディーのタンシュプレーからパリに出てきています。

しかしながらそのパリに、ナジャは死人の群れをみるのです。戦争で勝った軍隊のきらきらした行進の光景でもなければ、きらびやかな王侯の行列でもなく、また、セーヌ川の氾濫の光景を見るのでもありません。だから問題はそこにあるのでして、ここにいろんな歴史があるということと誤魔化すのではなくて、パリに不幸をみるのです。このパリという都市のもつこのような不幸をみるのです。ナジャとブルトンが生きている生活の場、その場とはどのようなものであるのかを見るのです。

それはつまり、このような意味です。私がこうやってお話ししているのも、大げさに言いましたら、京都だからここにいるわけでありまして、一つの時代があり流れがあり、そして明治があり、東京にたいして京都があり、そして京都大学があるわけですが、そこで私はここでお話しする。それはですね、さきほどの総会で、お話が出ておりました学生研究誌『フランシア』の件についても、実は私はその時、大学院の学生でありまして、廃刊に賛成した者です。ですから私がここに来てお話しするのもあの問題が私の中にあるからなのです。そこで皆んなが意識するかしないかは別なのですが、無意識というものも含めて、そういったものが集まって、今この場は形成されているわけです。

で、そこにですね、どう見ているのかという見方としては、話を元に戻しますと、ナジャの場合、死人の群れが見えることが問題なのです。それは、彼女の将来そうなるかもしれないということを含んでいるのですね。しかもその将来というのは、パリというのは、時代の流れ、歴史の流れ、過去、現在、未来という流れ、過去にこういう事件があつて、こうあつたという合理主義的な流れというものではなくて、とにかくそのときのパリというものの中にいろいろな要素があつて、しかも現在に含まれている未来において不幸を見るということです。死者をまた見るかもしれないということ、見ているかもしれない、そういうところで心理的に見るように、現在に不幸があるということ、そういう不幸をナジャは見、そして未来にも、そういう不幸を見る。で

すから、ナジャというのはそういった意味で、パリの一部なのです。だからまた、「女見者」というのはそういうパリを見ることです。それは、逆に言えば、パリはある意味ではナジャになります。

このようなブルトンのテキストの解説方法について、参考までに次のことを指摘しておきましょう。ブルトンは1932年に『通底器』を書いています。その中で彼は、フロイトの「イルマの夢」のような、心理的「置き換え」理論に強い関心を示しますし、また、そこから、ある研究家の指摘するところでは、ブルトンは換喩（メトニミー）と隠喩（メタファー）による思考を常用すると言われています。これは、違う言い方をすれば、表面に現われたものに、何を見るかということです。先にお話したシュルレアリスムの「通底」の考え方です。芸術作品についても、作家も意図していないようなものが見えるということです。ですから彼はよく解説という言葉を使います。それは、いたるところで使うのですが、暗号を解説するような「解説」です。しかしこの解説は、発信者も意識していないようなものの解説です。ちょうど、夢の解説のような解説です。ですから、ブルトンの『ナジャ』を、夢を解説するように今解説しているわけです。

「場」を解説して、それがそこにいる人に影響を与え、そのときの自分の位置を気付かせると言うのは、ブルトンのほかの作品の中にもあります。

『狂気的愛』は読んだことがある方もおいでになると思いますが、その中で、1936年7月20日、ブルトンの生地に近いロリアンというところに、妻のジャックリーヌとヴァカンス中の散歩に行くわけです。そして、ロリアンの海岸を散歩しておりまして、そこで、海岸のところで異様な雰囲気を持つ場所、ある建物の中で、その家は分からないのですが、過去に、銀ギツネを飼っていた検事総長の息子が自分の妻を射殺した家の傍を通るのです。そのことを、全く彼は知らないのですが、一緒に歩いているジャックリーヌとの関係がぎすぎすした緊張したものになって、感情的に逼迫した状況が出現するところが出てきます。

そこではさらに、セザンヌの絵の例を出してきて、「首吊り人のでた家」が感動的なのは、幽霊が出るとかそういったことではなく、自分のなかで眠っているある種の感情がそこで喚起され、見る者がその絵の一部に変わるからだということです。つまり、首吊り人の家の一部に変わる。そういったところで、オブジェの思想にもつながってくるわけです。

こうしたエピソードが、『狂気的愛』のなかにも出てきます。私は、『ナジャ』のこのテキストは、『狂気的愛』と重ね合せて読みますと、また違った形のものが出てくるのだらうなと思います。

ところで、『ナジャ』のこのテキストの後半部分についてであります。その例の「窓が赤くなる」という予言的台辞の問題がここにあります。そのところを解説してみると、次のようにもできるのではないかと思います。

ナジャというのは、ご承知のように、faire le trottoir する娘であります。街のなかをふらふら歩いていて声をかけられたらついて行き、お金をもらうという女性です。ですから、定期的にナジャはパリを彷徨っています。『ナジャ』の本文中に一箇所、全く異なる場所に、二行ほど書いてありますが、ドフィーヌ広場のこの時間、この場所をナジャは知りつくしている。ナジャの無意識といえますか、それを知っているのですね。だから、今、あの窓に灯が点ること、そして、

いかがわしいホテルに赤いカーテンがあることをナジャの無意識とっていいかわかりませんが、それを知っているのです。理性的な意味での記憶ではありませんが……

だから、「見者」というのはこういう風に知っているわけであって、このことは、私たちの日常的に喩えてみますと、朝出かけるとき、電車の同じ座席に同じ男を見て、さらにそれから2分経ったら、反対側のエスカレーターから、黒い擦り切れたショルダーバッグを下げた男が昇ってくる、というのがあります。知っているわけなんです。つまり、対向するエスカレーターに昨日と同じ男を見るということと結局同じことであって、ナジャはそれによって未来を見るという、つまり荒唐無稽な未来、素晴らしいことがあるかもしれないという未来ではなく、そういう風なもの、未来でさえその中に入ってしまったっている味気ない生活の中に暮らしているのだということです。

ですから、この事件があった後、やっとナジャとブルトンが席をたちまして、外を歩き始めたとき、ナジャががたがた震えだして鉄柵にしがみついて離れなくなります。怯え、怖がるのです。それを引き離すのにブルトンはたいへん苦勞します。つまり、そういったことであって、決して予言者というのは良いものだということではなく、人が見ないものをいかに心をあけることによって見るかということになるのです。そういうことを見るのでして、このどうしようもない味気ない生活であって、そして、なんの驚きもない生活であり、その未来でさえも分かっているという生活なんだということ、そういったものを、夢の解読のように『ナジャ』のこの部分を解読できるかもしれない私は思うのです。

と言いますのは、1944年執筆の『秘法17』の付録『透かし彫り』に「黒い光」というテキストがあります。

それは第二次世界戦争の開戦の日の光景です。ブルトンは徴用されていてどこかの建物の上階の窓辺にいます。そこから見える中庭には、若い兵士がたむろして遊んでいます。そしてちょうど開戦を布告するラジオ放送が流れるわけですが、それを聞いて中庭にいる皆んなが興奮します。ビンゴをしていた連中も、生き生きとし、すごい活気が沸き立ちます。不幸な戦争がはじまったというのに、何ということかと、ブルトンのかたわらでそれを見ていた同僚の軍医が泣き出します。

この光景にたいしてブルトンは次のように書きます。

まず判断に苦しむ連中の陶醉ぶりは、やはりそれを嘆くのでは、こと足りぬのであり、さらにそれらの原因をはっきりさせねばならない。で、私としては、平和時の社会生活の単調窮まりなさや拘束の中に、躊躇することなくそれらの原因を見い出すのである。多くの場合、この生活は、自分らが選んだのではない仕事の必要によって、あるいは、自分の自由を妨げる家庭維持の気苦勞や、たいして火も燃えていない感情の炉への心づかいによって、さらにもっと普通に言えば、昨日通ったのとほとんど同じ所を今日また通ることの憂鬱さによって、無意識的であるにせよ、枠をはめられているのだ。きわめてありふれたこうした状態の不満から戦争が実際に巨大な利得を得ていることから、ま

ず考えさせられるのは、新たな戦争に備えるために、まず、抜本的に普遍的レベルで攻撃しなければならないのは、まさにこうした不満を産出するすべてのものに向かってであるということである。(下線はイタリック) (Pauvert, 1971, pp.147-148)

つまり、戦争に反対してあだこうだと言うだけでは、十分ではないのだ。ブルトンとしては、その原因を平和の時代の、戦争のない時代の社会生活における平凡さ、退屈さ、あるいは、拘束、生活の拘束というようなものに、その原因を見い出さなければならないと言います。

その原因を違った角度から、それは文学的、芸術的角度ということにもなるでしょうが、はっきりさせねばならない。「平凡さ」「退屈さ」さらには「抑圧」というのは人間の感性の問題であり、それをえぐり出す角度が必要だということになります。それを、感性の角度から、違った風に言えば人間の心理の角度から、表現したのが『ナジャ』のこのテキストの部分であろうと思います。

つまり、リアリテをどう捉えるかといえば、それは抑圧のリアリテ、不安と窒息のリアリテということになります。パリという都市、あるいは、ナジャその人、ブルトン自身も、ある意味では、悲慘を生きていることになります。それを拡大して言えば、私たち現代生活をおくるすべての者が、幾分かでも共通して持っている部分でありましょう。

このような読解をするなら、『ナジャ』という作品も、当時の彼の政治的活動やその他の活動と、あながち異なった次元にある、相矛盾したものではないことが分かります。

ただブルトンはそれを、文学・芸術の領域でおこなっているということだけです。ブルトンは他のところで発言していますが、当時の革命芸術というものは、ドイツ表現主義のオットー・ディックスや、ゲオルゲ・グロスの、テーマがはっきり表現された風刺画よりもむしろ、ピカソの版画、例えば「マラーの死」の方が、より強烈な革命意欲を示すものだと言っています。つまり芸術、文学というものは、感性のことばを用いて、人間の感性、あるいは、人間の心理から発せられ、また、感性や心理に向けて、語りかけるものでありましょうから。

そして、そのようなことを前提として『ナジャ』を読むとき、この作品全体の基調として流れている主張は、今われわれの生きている「場」はこのように悲慘な場であること、そしてこの「場」の悲慘を感得する時、「金と仕事」「宗教や卑俗な合理主義」は取るにたらぬものであるということでありましょう。

さてここで次の題材、エクリチュール・オートマティックで書かれたテキストに触れてみたいと思いますが、時間の制約もあることですから、簡単に扱います。

エクリチュール・オートマティックとはどういうものであるかは既によくご存じのことと思います。心をできるだけ空っぽにすること、つまり、いろいろなものに縛られている想像力をできうかぎり解放してやるひとつの方法です。

そこで、このエクリチュール・オートマティックの特徴ともいうべきものを見ていくうえで、3編の詩を選びました。これらはいずれも題材が類似していると考えられるからです。それらは先ず題材として、都市生活を扱っています。そして、その都市生活は、不満や息苦しさ、理由の

はっきりしない苛立ち、そして、救いがあるかもしれないという淡い期待に彩られています。

エクリチュール・オートマティックのテキストは、1920年に出版されたブルトンとスーポールの共著による『磁場』のなかの「En 80 jours」の一節です。

これは一方の者が最初の一語を契機として、思うままに語り、他方の者がそれを筆記します。それを交互に繰り返して成立する作品です。もっとも、この技法は先に言った、想像力を解放して、いわば日常では見えないものを見えるようにする言葉を発見するために行うのであって、お互いの心理分析をやるためではありませんから、今まで広く言われてきたところと違って、後で若干の書き直しや加筆をやったようです。

先ず、『磁場』の例をあげてみましょう。

男は息を切らして駆けていた。広場を認めたとき、はじめて立ち止まった。大遠征の英雄である彼は、用心深さというものを忘れていた。だが、赤ん坊の泣き声がしたので、時刻の重要さを彼は理解した。小さなドアの呼び鈴をならした。するとすぐに、見ていた窓が開いた。彼は話したが、返事を待っても無駄だった。広場にはもう誰もいなかった。彼は友達の姿を認めた。すると思いが彼の耳を打った。人工の彗星、贗物の噴火、夢の鍵、曖昧な法螺話。彼は象徴の閃光とおそろしい喚起を理解した。ぐったり疲れさせる、規則どおりの汗は、自称創造されたゴム膜の尖鋭なヴィジョンほどには怖くない。虚空はたぶん、これらのアクロバット・ダンスよりも、陶然とさせるものではない。言葉が通り過ぎた。つまり、これは密かな、三角形の盗み（飛翔）だった。つまり、そこには、目的なしに歩くいい仕方がなかった。つまり、精神病院は夢の断片でいっぱい、これらの夢は人間たちを存在しない壁の前に連れていく。不毛の青春の結膜炎。僕たちの跳躍をすべて引きずって、言葉が落ちてきた。

だが、風がドアをすべて大きく開いていた。そこで彼らは粘土の夜に飛び出した。彼らは霧の向こうを見た。炎が立ち昇り、雲を舐めて、また落下していた。

これは書くほうも読み返すことなく、どんどん書いているわけですから、私たち読む者も、立ち止まって読み返したり、なにを言おうとしているのだろうなどと考えず、スピードをゆるめず、ずんずん読んでいかねばなりません。そして、ここで創造されている世界は、「イマージュのコラージュ」の舞台装置みたいなものだと思います。「イマージュのコラージュ」、イマージュの組み合わせを楽しめばよいのですから、必ずしもフランス語で読まなくても、翻訳でもそれなりの効果があるように思います。私たち読者の想像力はこの舞台装置、舞台背景を前にして活性化されるわけです。

例えばこのテキストを読む者の想像力の活性化がどのように起こるかと言えば、読者の視点は素直にこのテキストについていけば、ものすごく上下に移動します。上を向いたり下を向いたり、遠くを見たり、近くを見たり、ぐるぐる回るわけです。ですから、一つにこだわって、窓を見ているとどうなるのだろうかなどにこだわらず、くるくる回っていくわけです。いわば想像力がプー

ルのなかに放たれたように、プールのなかで生きているように活性化され、都市の息苦しさとか、目的のない脱出への期待とかが、感性的に生き生きと立ち上がってきます。

次に、もう時間がないので、萩原朔太郎の1923年に出た『月夜』と、高橋睦郎の『汚れたる者はさらに汚れたることをなせ』（1966年）をまとめて読んでみましょう。

### 月夜

重たいおおきな羽をばたばたして  
ああ なんていう弱々しい心臓の所有者だ。  
花瓦斯のやうな明るい月夜に  
白くながれてゆく生物の群れをみよ  
そのしずかな方角をみよ  
その生物のもつひとつのせつなる情緒をみよ  
あかるい花瓦斯のような月夜に  
ああ なんていう悲しげな いぢらしい蝶類の騒擾だ。  
(萩原朔太郎「月夜」『青猫』1923年)

こころとは 怖ろしい市街（マチ）である  
人影の死に絶えた白昼（マヒル）の市庁広場  
閉ざされた幾枚もの鏡扉の奥  
廊下の遠近法の はるかな前方  
天井にみよる青ざめた枝付電灯（シャンデリア）をうつす  
磨きあげた会議卓（テーブル）のむこうで  
いましも 冷やかな殺人がおこなわれる  
細長い その箱部屋の二重窓をつきぬければ  
バルコニーの栄光にむかって  
押し寄せる 声のない群衆  
かれらのかさなりあう幻影を透かし  
幾何学の正確さ 呪わしさを走らす数十の通り  
主人のいない花屋の並ぶ市場  
顔のない眼が覗いている数百の窓  
この 奇妙な死の市街（マチ）は  
血塗られた天秤の傾く蒼天（アオゾラ）という池に  
うつっている おぞましい  
さかさまの影だ  
(高橋睦郎『汚れたる者はさらに汚れたることをなせ』1966年)

『月夜』の場合、視点はやはり前に移動します。しかし視点は、滑り台に乗って滑っているような感じです。ですから、このテキストによって刺激を受けた読者の想像力は、前方に向かって進んでいる限りは、快いスピードに乗って自由であるような錯覚を起こします。しかし、一方、後ろに行ったり横に行ったり、あるいは上下に動いたら、これは怪我をするだろうと思うんですね。これは単なる独断的な印象ですが、先のエクリチュール・オートマティックの場合は、読者の想像力はプールの中にいるのに対して、『月夜』では滑り台です。想像力の拘束度は、『月夜』の方が強いと思われます。つまり、都市のもつ不満とか息苦しさ、白く乱れ飛ぶ蛾のイメージだけに限定されるわけです。

『汚れたる者…』の場合は、『月夜』に比べると、視点の自由さはあるように思います。しかしそれは、アイススケートのような自由さです。スピードも『月夜』より速い。それは平面上の自由さであって、上下の自由ではありません。『磁場』の世界の自由さより拘束されているように思われます。

『磁場』の場合でも、完全な自由というわけではなく、水の抵抗はやはりあるように思います。が、それでも、他の2編よりも拘束されているところが少なく、また、それであるからこそ、少ない拘束を、拘束を拘束として示しているのではないのでしょうか。自分の不自由さを自覚するには、ある程度の自由がなければ分からねぬものでありましようから。

これら3編の詩をざっと比較したわけですが、エクリチュール・オートマティックが狙ったものが少しは読解できたかどうか、やや心もとなく思います。しかし、シュルレアリストは、ごく少数の者、たとえばプレヴェールなどを除いて、シュルレアリストと呼ばれる人たちは、詩人、画家を問わず、このオートマティスムの方法をある時期取り入れて作品をつくり出しました。それは、彼らが、自分たちの想像力が、いかに拘束されているかを実感していたからでありましよう。

おしまいにアヴァンギャルドということと言いますと、このシュルレアリスムの場合が一番最後に出てきたわけですが、社会に直結するという意味では、アヴァンギャルドの系譜につながるものではありますが、そのつながり方は少し異なるようです。社会との接し方が部分的、たとえば職業的につながるものではないようです。それは、選挙に出たり政治局員になって政治活動をするのではない、あるいは、政治的テーマの作品をつくらないということだけでなく、あくまでもひとりの人間としての社会参加、市民活動でありました。そのことでは、ブルトンの場合、第二次世界戦争の後では、インドシナ戦争、アルジェリアの民族解放戦争に反対する人たちと歩調をあわせた活動を行い、1956年のスターリン批判のあとでは、共同宣言「血まみれの制服どもの番が来た」などを発表し、スターリンだけでなく、スターリン主義の官僚を一掃する必要を訴えます。

そればかりか、職業人にならないということでは、作家、あるいは、画家という職業に居座ることに反対します。お金を儲けるために作品をつくること、また、その職業での指導者になることを拒否し、批判します。

ブルトンは、それを「大衆の集まる会場の演壇の上にしゃしゃり出ることをしない」という言



《特別講演》アヴァンギャルドということーシュルレアリスムの場合

い方で、1929年の『シュルレアリスム第2宣言』のあたりから言いはじめます。そして同時にこの宣言では、シュルレアリスムを隠蔽しなければならないということ、シュルレアリスムの l'occultation を唱えはじめます。

これは、文学・芸術のことはばを用いて、ブルトンが生きている社会にむかって働きかけ、この社会を生きやすくすること、生きるに値するものにすることを担うのだということでしょう。そういったものが、ブルトンの芸術であり、文学であるのだと思います。しかし、やはりそれは、大きい意味ではアヴァンギャルドというひとつの20世紀の流れの中で出てきたものであると思います。

たいへん漠然とした、印象的なお話しばかりいたしました。